

Discussion entre père et fils : portrait intime du compositeur et artiste multimédia Miodrag Lazarov Pashu

Father and Son in Conversation: An Intimate Portrait of Composer and Multimedia Artist Miodrag Lazarov Pashu

Viktor Lazarov and Miodrag Lazarov Pashu

Volume 33, Number 3, 2023

Migrations composées

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1109613ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1109613ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazarov, V. & Lazarov Pashu, M. (2023). Discussion entre père et fils : portrait intime du compositeur et artiste multimédia Miodrag Lazarov Pashu. *Circuit*, 33(3), 21–33. <https://doi.org/10.7202/1109613ar>

Article abstract

An interview with composer and multimedia artist Miodrag Lazarov Pashu, conducted by his son, musicologist and pianist Viktor Lazarov. They start by discussing Lazarov Pashu's immigration to Canada in the 1990s, followed by the beginning of his career and doctoral studies in Montreal. The composer talks about the culture shock he experienced upon his arrival in Canada and his difficult adaptation to a new artistic environment. He describes his performance in a New York gallery in 1993 and explains the change that occurred in his artistic direction in the 1990s. The composition of his first quartet, a pivotal work, is situated in this context, followed by a comparison of the artistic approaches and cultural institutions in Belgrade and Montreal. The composer speaks about the influence of Rachmaninov's music on his piano works and his compositional process, particularly in relation to Valse (2008). Finally, Viktor Lazarov describes his creation and interpretation of this piece, leading father and son to trace a link between musical interpretation and the art that the composer defines as phenomenalist.

Discussion entre père et fils : portrait intime du compositeur et artiste multimédia Miodrag Lazarov Pashu

Viktor Lazarov

Introduction

13 juillet 2023, des intempéries secouent Montréal. Un terrible orage s'abat sur la ville, les vents font trembler les murs, la pluie martèle les fenêtres. L'électricité disparaît, réapparaît, n'osant s'imposer contre les éléments furieux qui menacent de déraciner les arbres autour de notre maison. À l'intérieur, mon père et moi discutons, paisiblement. Nous effectuons un retour aux sources, vers le passé qui nous a amenés d'un continent à un autre : lui d'abord, ensuite ma mère et moi avons traversé l'Atlantique et, me semblait-il, flotté au bord d'un gouffre qui menaçait de nous avaler à tout moment. Tel était l'effroi que suscitait en moi ce changement lorsque j'étais enfant. Quitter le bercaïl, le familier, l'agréable pour l'inconnu, le froid, l'étranger. Pourquoi ? Je ne comprenais pas.

Aujourd'hui, je comprends mieux. Mais comment mon père a-t-il vécu cette période, lui qui était à l'origine de ce périple audacieux qui nous a portés au « Nouveau Monde » il y a déjà trente ans ? Ce qui suit est une discussion entre un père et un fils qui sont plus que père et fils. C'est le témoignage d'une collaboration musicale, intellectuelle et artistique forte de presque deux décennies ; les mots sortent tout seuls, sans effort, sans prétention, poussés par le seul désir de comprendre l'histoire partagée... et de se comprendre à travers un retour aux origines¹.

1. L'entretien s'est déroulé en serbe, langue maternelle des deux interlocuteurs, et a été capté sur un support d'enregistrement sonore. La traduction française est réalisée par l'auteur. Certaines des œuvres de Miodrag Lazarov Pashu mentionnées dans cet entretien peuvent être écoutées en ligne sur le site Web de *Circuit* : <https://revuecircuit.ca/fr/supplements> (consulté le 2 décembre 2023).

2. Ivana Lazarov, pianiste et pédagogue, épouse du compositeur Miodrag Lazarov Pashu.

3. Compositeur et chef d'orchestre américain d'origine serbe né à Belgrade en Yougoslavie. Fondateur de l'Ensemble pour une autre nouvelle musique (1977), qu'il dirige encore aujourd'hui. Il écrit dans un style qu'il nomme le « Nouveau classicisme ». <http://library.newmusicusa.org/MilosRaickovich> (consulté le 17 août 2023).

4. Artiste multidisciplinaire, concepteur graphique, directeur artistique et chercheur en sémiologie, né à Belgrade, en Yougoslavie, résidant aujourd'hui aux États-Unis. https://prabook.com/web/zoran.belic_weiss/672961 (consulté le 17 août 2023).

5. Professeurs de violon et fondateurs de l'Institut Suzuki à Montréal. Dragan dirige également le Montreal Suzuki String Orchestra, <https://scfestival.org/montreal-suzuki-string-orchestra> (consulté le 17 août 2023).

Le départ

Viktor Lazarov (v. L.) : Ma mère² et toi avez quitté la Yougoslavie pour venir vous installer au Canada au début des années 1990. Quel était le contexte de ce départ et quelles étaient vos principales motivations ?

Miodrag Lazarov Pashu (M. L. P.) : Il faut dire, premièrement, que ta mère n'avait aucune intention de partir, et que c'est moi qui ai voulu ce changement. À cette époque, la situation politique en Yougoslavie était très difficile et complexe. Ce qui se passait sur le plan politique m'inquiétait et me perturbait énormément. Le pays traversait une grande crise vers la fin des années 1980 et au début des années 1990, et tout cela m'affectait beaucoup. Je ne supportais pas les disputes et les désaccords, mais je ne m'engageais pas non plus pour m'y opposer. Alors, j'ai pensé qu'il valait peut-être mieux partir à l'étranger pour tenter d'avoir une vie meilleure... Ivana me dira plus tard que l'avenir ici était pour toi, et non pour nous.

Je me suis donc renseigné auprès d'amis qui étaient partis, et aussi par la télévision, les journaux, les revues. À cette époque, l'Europe acceptait très peu d'immigrants et ma décision de m'orienter vers l'Amérique du Nord a été influencée par le fait que deux de mes amis s'étaient expatriés aux États-Unis : Miloš Raičković³ et Zoran Belić Weiss⁴. Lors d'une conversation avec Zoran, qui a été cruciale, il m'a expliqué que nous ne pouvions pas simplement partir et commencer à vivre en Occident : « Le plus sûr est de faire des doctorats et des masters parce que tu pourras obtenir un visa d'entrée, ainsi qu'un soutien financier en recevant une bourse. Puis, petit à petit, tu construiras ta carrière, ta vie et tu te trouveras du travail, car les études t'auront permis d'améliorer considérablement tes compétences linguistiques. »

Au bout de ces recherches, j'ai réalisé que le Canada était une meilleure destination que les États-Unis en raison du régime social mieux géré, surtout si l'on considérait que nous t'avions, toi. Parce qu'il était très difficile de partir aux États-Unis avec un jeune enfant : même si je décrochais une bourse d'études, comment me débrouiller ensuite ? Au Canada, il y a beaucoup plus d'aide sociale, on pouvait se procurer des visas permanents et demander la citoyenneté après seulement quatre ans, avec de très fortes chances de l'obtenir ! Toi, même si tu étais né en Yougoslavie, tu recevrais automatiquement la citoyenneté canadienne. Ça a fait toute la différence. Donc, même si j'avais été accepté au doctorat à l'Université de Miami, nous avons quand même choisi le Canada.

J'ai alors pris contact avec mes amis Dragan et Vera Đerkić⁵, que je connais depuis l'école secondaire. Ils m'ont dit : « Tu peux rester chez nous, Miodrag,

et nous t'aiderons par la suite.» Dragan m'a dit où postuler et m'a présenté à des personnes clés qui nous ont aidés. Je suis allé chez eux en 1992, où je suis resté un mois avant de trouver l'appartement où ta mère et toi êtes venus me retrouver.

L'arrivée à Montréal : la poursuite de la carrière et le choc culturel

V. L. : Comment ta carrière s'est-elle poursuivie au Canada ?

M. L. P. : Le moment clé pour moi a été lorsque j'ai appris que la Faculté de musique de l'Université de Montréal organisait la « Journée John Cage ». Cage a exercé une profonde influence sur mes activités phénoménalistes⁶, au sein du groupe d'avant-garde Opus 4 en Yougoslavie, dans les années 1980. Alors, bien sûr, j'ai été le premier à venir ! C'est là que j'ai rencontré mon premier mentor au Québec, Jean Piché, et que j'ai été accepté au doctorat en composition. Cependant, Jean Piché était spécialiste en musique électronique et, à cette époque, je me tournais de nouveau vers la musique instrumentale. J'écrivais alors la *Musique contextuelle 1* pour huit saxophones⁷. En prenant connaissance de cette œuvre, Jean m'a conseillé d'étudier avec Marcelle Deschênes qui s'intéressait à la fois à la musique électronique et à la création multimédia.

Dès mes premiers cours avec elle, j'ai compris qu'elle avait une approche très ouverte dans l'enseignement de la composition. Elle m'a donné carte blanche. Nous discutons beaucoup, elle me posait des questions, et je lui expliquais ma démarche. Je lui ai alors proposé une œuvre multimédia, *1 heure dans 24 heures* pour 12 écrans et 8 haut-parleurs⁸. Marcelle l'a acceptée et elle est devenue le sujet de ma thèse de doctorat. Cette installation compte au total 84 œuvres audiovisuelles, des vidéos, des photos, des mots, des textes, des « performances⁹ », des actions, etc.

V. L. : Quelles étaient tes attentes par rapport au nouvel environnement culturel, musical et artistique en prenant l'avion pour la première fois vers Montréal ?

M. L. P. : Je croyais qu'il me serait plus facile de vivre ici et que je serais accepté en tant qu'artiste ayant déjà sa propre approche. Cependant, tout le monde m'avait prévenu des différences existantes entre l'Amérique du Nord et la Yougoslavie, et je les ai comprises en arrivant dans la métropole.

C'est choquant lorsqu'on arrive ici pour la première fois. On peut choisir de faire ce que l'on veut et, contrairement à la Yougoslavie, ou même peut-

6. En tant que philosophie, les origines du phénoménalisme remontent à Berkeley et à Hume, puis il a été développé par les physiciens Mach et Duhem avant de prendre de l'ampleur dans l'œuvre d'autres philosophes, notamment Edmund Husserl. Le phénoménalisme implique que la compréhension du réel ne peut être établie qu'à travers l'expérience sensorielle que nous avons du monde et que l'on ne peut admettre l'existence de quelque chose en dehors de la perception d'un phénomène. Miodrag Lazarov Pashu en a fait son sujet de mémoire de maîtrise à l'Université des Arts de Belgrade dans lequel il propose sa définition du phénoménalisme dans l'art au xx^e siècle. Son usage du terme s'applique aux mouvements artistiques d'avant-garde, tels *Dada*, le suprématisme ou *Fluxus*. L'art phénoménaliste inclut toutes les formes d'art conceptuel qui sont, par définition, opposées aux mouvements, procédés, styles et contraintes artistiques occidentaux traditionnels. Certains des principaux artistes phénoménalistes, selon Lazarov Pashu, sont Kazimir Malevitch, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, John Cage, Joseph Beuys, George Brecht et Marina Abramović.

7. Œuvre composée en 1992. Créée à la Faculté de musique de l'Université de Montréal dans les années 1990, l'Ensemble de saxophones de Montréal l'a récemment jouée au Congrès mondial de saxophone à Zagreb, en Croatie, en 2018. <https://youtu.be/Zd7bABfx6wY?si=d7YRD7mCU1vv3yvX> (consulté le 17 août 2023).

8. Conçue et élaborée de 1993 à 1997 dans le contexte des études de doctorat en composition multimédia de Miodrag Lazarov Pashu.

9. Le terme « performance » est ici utilisé dans le sens de « performance-art », concept qui désigne une catégorie artistique d'avant-garde plus ou moins déterminée. Le Centre Georges Pompidou définit la performance

comme une pratique artistique se concentrant sur l'effectuation d'une action et sur « l'immédiateté de son pouvoir signifiant » : <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance> (consulté le 6 novembre 2023). Le compositeur Miodrag Lazarov Pashu considère la performance comme « une structure qui a des propriétés réductrices, dont les caractéristiques essentielles sont l'immédiateté au niveau du processus de structuration que l'interprète (généralement le créateur de l'œuvre lui-même) exécute dans des coordonnées spatiales et temporelles réelles » (définition de Miodrag Lazarov Pashu, traduite par Viktor Lazarov).

10. Pour un extrait d'un article paru dans le *New York Times* : <https://nytimes.com/1993/11/07/nyregion/playing-in-the-neighborhood-094793.html> (consulté le 17 août 2023).

être à l'Europe, il y a énormément de possibilités. Par exemple, Montréal compte quatre universités (avec quatre facultés ou départements de musique), tandis que là-bas, il n'y a que la Faculté d'art musical de Belgrade, et si tu n'y es pas accepté, tu dois alors aller dans une autre ville. Ici, tu peux aller dans une autre ville si tu ne trouves pas ta place dans un endroit; il y a beaucoup d'autres villes, bien plus qu'en Yougoslavie, sans même compter la Serbie! Cela a été très positif et complètement nouveau pour moi.

Ensuite est venue la déception. J'ai vite compris que l'environnement artistique et culturel était très français. Le mouvement dadaïste et le phénoménalisme sous l'influence de Cage, que nous avons adoptée et approfondie à Belgrade, n'y étaient pas aussi présents que je l'aurais espéré. En fait, à l'exception de Boulez, je n'aime pas l'approche française. Du point de vue artistique, je suis beaucoup plus proche de la manière allemande et, bien sûr, du dadaïsme et de Cage.

V. L. : As-tu interprété tes œuvres phénoménalistes au Québec et en Amérique du Nord?

M. L. P. : Aux États-Unis si, mais pas au Canada. En 1993, j'avais participé à l'exposition *Remember Yugoslavia*, organisée par Andrej Veljković, à la galerie Art in General, à New York¹⁰. Elle était réalisée par nos artistes qui vivaient à l'étranger, la plupart à New York, en raison de la situation au pays. L'exposition permanente était constituée de tableaux, et offrait aussi des performances, des conférences, etc.

V. L. : Je me souviens que nous avons regardé une vidéo de ta performance ensemble. Pourrais-tu m'en parler un peu?

M. L. P. : L'œuvre que j'y ai présentée s'intitule *Living Sculpture* et durait environ 4 heures. Pour cette performance, je restais soit assis sur une chaise en bois, soit je me déplaçais dans l'espace au milieu de la galerie, debout, de part et d'autre des murs. En même temps, je prononçais divers mots et phrases, je lisais des extraits de livres de philosophie, ou je ne disais rien – c'est-à-dire que des silences alternaient avec les séquences parlées. J'exécutais aussi certains gestes. Je me souviens qu'à un moment, je me suis approché de la caméra en imitant la gestuelle d'un chef d'orchestre avec mes mains. C'était très spécial, le caméraman s'en est rendu compte, et pas du tout décontenancé, il a simplement ajusté l'objectif de la caméra pour capter le premier plan.

Cette performance était tellement longue – c’était bel et bien mon concept, mais j’ignorais que ça représenterait un défi physique pour moi. Aussi ai-je craqué et me suis-je mis à pleurer! J’ai éclaté en sanglots. Littéralement! Je pense que je devais être très fatigué et énervé par tout ce qui m’arrivait – m’adapter à la nouvelle vie montréalaise, revenir au statut d’étudiant, tout cela me désorientait. Cet épisode imprévu et émouvant pour moi s’est intégré de manière spontanée dans ma performance. J’ai poursuivi la performance sans m’arrêter et cela est devenu une partie de l’œuvre.

À la fin de la performance, assis sur une chaise, les mains sur les genoux, j’ai fait écouter au public ma *Chanson pour Matisse* dans les haut-parleurs¹¹. Pendant que la musique jouait, il m’a semblé que je n’ai pas cligné des yeux! Je me souviens bien d’avoir gardé les yeux ouverts tant j’étais concentré¹²! Lorsque la *Chanson pour Matisse* s’est terminée, je me suis levé et la performance s’est terminée.

Le tournant des activités artistiques dans les années 1990 : une adaptation difficile

V. L. : La décennie précédant ta venue au Canada, tu travaillais presque exclusivement dans le domaine de l’art phénoménaliste au sein du groupe Opus 4¹³. Cependant, une fois ici, tu t’es tranquillement remis à la musique. Peut-on dire que cette phase de ta création dans le domaine de l’art phénoménaliste s’est terminée en arrivant à Montréal?

M. L. P. : Oui, on peut dire ça. Dans les années 1990, j’étais encore plongé dans le phénoménalisme, mais petit à petit, je revenais à la musique. Pourquoi? Il y avait probablement une nostalgie pour les gens avec qui je collaborais et avec qui je passais du temps, ainsi que pour l’ambiance qui régnait à Belgrade, aussi bien sur le plan personnel qu’artistique. Alors, ce qui en a découlé, ça a été la musique!

Ces années ont constitué une sorte de transition qui m’a conduit à ma troisième phase créative, car je continuais à produire des œuvres phénoménalistes tout autant que des œuvres purement musicales. Cette troisième phase s’est avérée très expressive, dans le sens romantique concernant le matériau thématique, mais aussi très classique par rapport à la structure, en utilisant la forme sonate, le scherzo, le rondo ou les variations.

V. L. : Qu’est-ce qui a déterminé ce changement de style qui s’est produit dans les années 1990?

11. Composée en 1992, l’œuvre est enregistrée sur une bande sonore comprenant la voix du compositeur et des sons échantillonnés traités et générés sur le synthétiseur Yamaha TG77. Le texte chanté provient du *Catéchisme fauviste* d’Henri Matisse publié le 25 décembre 1908 dans *La Grande Revue*. L’enregistrement s’est fait dans le studio électroacoustique de la Faculté de musique de l’Université de Montréal.

12. La *Chanson pour Matisse* dure environ 12 minutes.

13. Groupe d’avant-garde fondé à Belgrade dont les activités artistiques ont inclus une grande variété de formes d’art phénoménalistes : des performances, happenings, actions, art-vidéo, son-environnement, métamusique, objet théorique, bande, photographie, film, et autres types d’arts (note de Miodrag Lazarov Pashu). Le groupe, constitué des artistes et compositeurs Vladimir Tošić, Milimir Drašković, Miroslav Miša Savić et Miodrag Lazarov Pashu, a été actif de 1980 à 1985.

14. Le quatuor a été composé entre 1994 et 1995.

M. L. P. : Ces années-là, les grands changements dans ma vie professionnelle et personnelle m'ont beaucoup affecté et je traversais une crise profonde. De là est né mon premier quatuor, *Musique contextuelle 3, Quatuor lyrique*, dédié à ta mère¹⁴. Cette œuvre est très émouvante, surtout le premier mouvement. Dans les 2^e, 3^e et 4^e mouvements, j'essayais de sortir de cet état, pour ainsi dire. Le « Scherzo » est une sorte de lutte contre moi-même, afin de pouvoir me retrouver. Mais dans le dernier mouvement, je me suis résigné et le quatuor se termine sans résolution. Après l'avoir écrit, je me suis senti... comment dirais-je, épuisé émotionnellement.

V. L. : Il semblerait qu'après les phases de composition précédentes, atonales et minimalistes, le langage tonal s'est avéré plus susceptible d'exprimer ces émotions profondes...

M. L. P. : C'est ce que je pourrais en conclure. Je ne l'ai pas fait consciemment, mais il s'avère que c'est ainsi, oui.

V. L. : Beaucoup d'événements difficiles et éprouvants sont advenus en même temps dans les années 1990 : l'éclatement de la Yougoslavie, puis la guerre, notre arrivée dans un milieu complètement différent de celui auquel tu étais habitué...

M. L. P. : C'est exact. Et j'étais déjà un artiste reconnu et établi chez nous ! J'arrive ici et personne ne me connaît. Marcelle m'a accepté tout de suite, certes... mais je n'arrivais pas à trouver ma place dans le milieu culturel montréalais ni dans ma vie personnelle.

V. L. : As-tu été surpris par ce changement de direction artistique et musicale ?

M. L. P. : Tout à fait. Au début, j'ai été surpris que je me sois remis, peu à peu, à composer de la musique. C'était absolument inattendu pour moi ! Je n'aurais jamais pensé que je reviendrais à la musique. Ensuite, l'autre surprise a été que mon style de composition s'est orienté vers le néo-romantisme ; mais quelle que soit la désignation, ce fut un retour à la musique tonale.

V. L. : Comment comparerais-tu les styles de composition et les processus de travail des compositeurs montréalais à ceux de Belgrade ? Qu'est-ce qui a été nouveau, intéressant, inattendu, qu'est-ce qui t'a plu ?

M. L. P. : Les travaux de type phénoménaliste auxquels nous nous adonnions dans le cadre du groupe Opus 4 – c’est ainsi que je définis toutes ces œuvres, qui comptent les performances, les actions, les happenings, les vidéos d’art, les métamusiques¹⁵, etc., aussi bien les nôtres que celles d’autres artistes –, je ne les ai pas retrouvés ici. Ce que j’ai observé en termes de travaux conceptuels n’est pas, selon moi, aussi développé que ce que nous avons fait ou ce qui se faisait à certains endroits en Europe ou aux États-Unis, surtout à New York. Les essais dans l’art phénoménaliste m’ont semblé modestes, simples, pour ne pas dire naïfs.

Cependant, ici, le niveau technologique est très performant. En ce qui concerne les studios de musique électroacoustique, tout est parfait : la sonorisation, le son, le mixage, tous les appareils sont d’une qualité très élevée – il en est de même pour l’informatique aujourd’hui. En Yougoslavie, ce n’était pas aussi développé au point de vue technique et technologique, car cela coûte de l’argent et nos institutions n’avaient pas accès à des fonds leur permettant d’investir plus dans ce domaine.

Mon choc culturel s’est aussi étendu aux édifices abritant les facultés de musique. Ceux de McGill, mais surtout de l’Université de Montréal, m’ont paru très impressionnants par rapport à nos facultés ! Je me souviens de la première fois que j’ai monté la côte pour visiter la Faculté de musique l’UDEM et, qu’à l’intérieur, je me suis rendu compte qu’il y a sept étages, d’innombrables salles de répétition, trois salles de concert, dont la salle principale, Claude-Champagne, est aussi grande que notre plus grande salle de concert à Belgrade !

Cependant, l’acoustique est différente, et c’est là que nous avons certains avantages, selon moi. Par exemple, je préfère l’acoustique de la salle Kolarac, la salle principale qui accueille les concerts de musique classique à Belgrade : le son y est plus chaleureux, plein, juteux, parce qu’il inclut toutes les harmoniques et combine mieux les cordes aiguës avec les graves, les violoncelles et les contrebasses. La salle Kolarac a été construite en 1932 ; les salles montréalaises sont plus récentes : Redpath date de 1952, Claude Champagne des années 1960 et Pollack de 1975. Je trouve que dans ces dernières, l’acoustique est destinée à produire un son pur, mais il n’y a pas autant de richesse en harmoniques comme on peut l’entendre à Kolarac.

Enfin, j’ai été surpris que l’esprit français soit aussi présent ici, à la fois chez les compositeurs francophones – ce qui pourrait être sous-entendu – autant que chez les anglophones. Je me suis rendu compte que Boulez et Messiaen sont des dieux absolus à Montréal ! Surtout Boulez qui, parmi les modernistes, est considéré comme l’« alpha et l’oméga » de la musique d’avant-garde. Il est aussi

15. La métamusique est un procédé de composition et de communication musicale conceptuelle où les paramètres d’une œuvre (fréquences, intensités, timbres, vitesse, etc.) sont exprimés à travers un texte (en serbe, français, etc.) considéré comme métalangage. Celui-ci peut être lu ou pensé, de sorte que les paramètres et événements musicaux émergent dans l’imagination des lecteurs. La réception de l’œuvre dépendra entièrement de l’esprit d’invention des lecteurs et de leurs conceptions des paramètres musicaux ainsi exprimés. Selon la définition de Miodrag Lazarov Pashu, la métamusique est une musique qui se lit et qui se pense.

très respecté en tant que chef d'orchestre. Lorsque j'ai assisté à son dernier concert à Montréal, la salle Claude-Champagne était pleine à craquer!

V. L. : Qu'est-ce qui t'a le plus manqué dans le monde culturel en arrivant à Montréal?

M. L. P. : Ce qui m'a le plus manqué, c'était le *Troisième Programme* à la radio. On y diffusait de la musique avant tout, mais c'était aussi une plateforme de discussions intellectuelles, esthétiques et philosophiques, et il y était question de diverses représentations et conférences sur l'art, la littérature, la peinture et, surtout, sur la musique. J'écoutais ça presque tous les soirs. En plus d'être présenté à la radio, le *Troisième Programme* était également publié sous forme d'un magazine trimestriel. Ça m'a beaucoup manqué.

Ensuite, bien sûr, les amis. Tout le monde a très mal pris mon départ. Je pense qu'ils ne s'y attendaient pas et que certains se sont sentis trahis en quelque sorte.

V. L. : Au cours des années 1980, ton travail s'alignait sur certaines orientations artistiques et intellectuelles provenant d'Europe et des États-Unis. Comment le vois-tu dans le monde d'aujourd'hui? Par exemple, à quels artistes, écoles ou mouvements es-tu lié?

M. L. P. : Je ne sais presque rien de ce qui se passe aujourd'hui, car je suis trop absorbé par mes propres travaux: j'écris ma théorie générale sur l'esthétique de l'art et je m'attache à terminer l'ensemble de mon travail. De temps en temps, j'entends quelque chose d'intéressant quand je vais à un concert avec ta mère ou que j'écoute de la musique sur l'ordinateur, mais je ne peux pas dire que je suis au courant des créations récentes ni dans la musique ni dans l'art en général. Et je ne peux pas dire qu'il y ait des liens clairs avec mes travaux.

La composition et l'interprétation de la *Valse* (2008) pour piano : influences et réflexions

V. L. : Quand j'étais petit, je me souviens qu'on écoutait ensemble les enregistrements des 2^e et 3^e concertos pour piano de Rachmaninov. Nous le faisons dans le noir, profondément absorbés par la musique, et ce fut pour moi la découverte d'un monde musical extraordinaire. Comment décrirais-tu l'influence de ses œuvres sur ton style de composition, notamment pour le piano?

M. L. P. : J'ai beaucoup écouté Rachmaninov pendant ces années-là, comme tu le dis, et c'était important pour moi de partager ça avec toi. C'est vrai qu'il a exercé une grande influence sur mon style de composition pour le piano, surtout pour ce qui est de mes dernières œuvres : par exemple, dans la *Deuxième Sonate pour violon et piano*, pour la partie du piano – en particulier dans le 1^{er} mouvement –, aussi dans le développement de la *Valse* avec ses passages d'accords¹⁶ et également dans les *Variations Sakura*¹⁷.

Je pense que ses influences m'ont amené à trouver des progressions harmoniques originales, qui ne sont pas identiques aux siennes, mais qui ont certainement des points de référence. Il me semble qu'il y a des traces de Rachmaninov même dans la structure de certaines mélodies. Quoi qu'il en soit, cela n'a pas été fait consciemment.

V. L. : La *Valse* est la première composition qui suit la *Deuxième Sonate pour violon et piano* et elle est dans la même tonalité que le premier mouvement de la sonate : en *do* dièse mineur. Pourrais-tu me parler du contexte de création de cette œuvre ?

M. L. P. : Lorsque j'ai reçu la commande de la pianiste Nada Kolundžija¹⁸ pour écrire une valse, je me suis assis un soir au piano et me suis mis à improviser. Lorsque je compose, je commence toujours par des improvisations, et ça peut durer des heures. Et puis une idée se développe, un motif prend un sens particulier. J'ai ainsi produit des concertos et des symphonies entières au piano, par exemple au 7^e étage de la Faculté de musique de l'Université de Montréal (quand j'y étais étudiant au doctorat) !

Et c'est ainsi que la *Valse* est née : après de longues improvisations, j'en suis venu à l'accord initial en *do* dièse mineur et à la courte mélodie qui s'est formée. J'ai trouvé ce thème très intéressant et innovateur, alors je l'ai écrit. J'ai continué à le développer de plus en plus. J'ai tous les croquis – je garde tous les manuscrits – et on peut voir exactement comment la forme de la *Valse* a évolué.

Et puis, à un moment, je me fatigue, j'arrête et je reprends le lendemain, ou bien cinq, dix, quinze jours plus tard. Mais l'idée reste dans mon esprit, comme si elle était toujours avec moi. Et ce qu'il est important de dire, c'est que le développement peut être plus ou moins différent – parfois très différent ! – de ce qu'il aurait été si j'avais continué la veille. Alors, il peut arriver que je m'assoie au piano, que je joue et que je voie que rien ne va plus ! Et c'est terrible ! Puis je reprends le même passage, mais dans une direction complètement différente et, cette fois-ci, je suis satisfait.

16. Il s'agit de passages musicaux où les accords plaqués se suivent en alternance dans un tempo rapide.

17. Créées par Viktor Lazarov, en 2021, dans le cadre de la programmation de la Société Pro Musica. <https://youtu.be/pqaT8UZQsyw?si=exSKBD7TojEA2d-f> (consulté le 17 août 2023).

18. Pianiste serbe de renommée internationale et lauréate de nombreux prix. https://bfg.rs/en/solista_cp/nada-kolundzija (consulté le 17 août 2023).

V. L. : Est-ce qu'il y aurait un lien entre la *Valse* et certaines autres de tes œuvres ?

M. L. P. : Je pense que la *Valse* est une composition complètement différente de mon style précédent. Elle possède des éléments d'un minimalisme développemental, parce que la structure se déploie en quelque sorte de l'intérieur, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'ajouts artificiels, comme cela peut être le cas dans le minimalisme américain.

V. L. : Cette œuvre marque un tournant, quelque chose de nouveau pour toi ?

M. L. P. : Pour ma musique de piano, oui : un grand changement. J'ai été un peu surpris d'avoir eu cette idée. C'est étrange, c'est mon propre travail et je me demande : « D'où vient-elle ? » L'autre jour, il m'est venu à l'esprit de réécrire la *Valse* pour orchestre symphonique : avec la même structure, bien sûr, mais avec un développement différent, parce que l'orchestration jouerait un grand rôle dans la construction de tous les éléments musicaux. Mentalement, je l'ai élaborée jusqu'à la fin, là où le son se perdrait et que seul le gong continuerait à résonner.

V. L. : Ta *Valse* est assez particulière : elle est en $3/4$ certes, mais elle se distingue par le fait que la durée des phrases correspond à un mètre irrégulier de 7, 9, 11 noires ou plus. Y aurait-il une influence de la musique macédonienne par hasard ?

M. L. P. : On peut dire qu'elle a un peu de cette influence, mais je pense que le plus important est que j'ai toujours été libre dans mon approche de la composition. C'est pour cela que le phrasé est construit aussi fluidement, afin que l'œuvre puisse respirer sans devoir suivre les règles d'une valse authentique, où la phrase est à quatre et quatre mesures, et puis huit et huit.

V. L. : Tu as composé la *Valse* pour Nada Kolundžija, qui a enregistré l'œuvre et l'a incluse dans son album, *Breathing In, Breathing Out : A Little Anthology of Piano Music 1914-2014*, qui lui a valu un prix international¹⁹. Mais, le hasard a fait que c'est moi qui ai créé la *Valse* lors d'un récital au 1^{er} cycle. Selon toi, en quoi est-ce que nos deux interprétations diffèrent de ta conception de cette œuvre, et est-ce que ta compréhension de la pièce a changé par rapport à cela ?

19. <https://nadakolundzija.bandcamp.com/album/nada-kolundzija-piano-anthology-of-piano-music-1914-2014-part-ii> (consulté le 17 août 2023).

M. L. P. : J'ai préféré certains éléments de ton interprétation de la *Valse* à celle de Nada. Cependant, quand j'ai réécouté son enregistrement, j'ai réalisé qu'elle suit de plus près ce qui est écrit : son tempo est un peu plus rapide, et je pense qu'elle a un bon phrasé et une bonne accentuation dans la microstructure²⁰. En revanche, toi et moi nous avons travaillé ensemble, et je trouve ton interprétation plus authentique et plus proche de ma conception. Par exemple, ton toucher est très souple, mais, dans l'apogée – aux mesures 129, 130 et 131 –, tu es extrêmement expressif, sauvage, effrayant, extraverti. Et tu prépares très bien le point culminant en l'amenant graduellement au *fortissimo*.

20. <https://nadakolundzija.bandcamp.com/track/leon-miodrag-lazarov-pashu-waltz-2> (consulté le 17 août 2023).

V. L. : Il y aurait, donc, quelque chose d'essentiel par rapport au sens de l'œuvre, que tu m'aurais communiqué verbalement, mais qui n'est pas indiqué dans la partition ?

M. L. P. : Il semble qu'il y a toujours quelque chose que je n'y ai pas écrit, vu que tu l'interprètes chaque fois de manière différente. Ça me fait plaisir – pour ne pas dire que je suis exalté – de savoir que mon œuvre prend vie... mais tu as parfois une approche avec laquelle je ne suis pas entièrement d'accord. Comme tu la joues sans cesse différemment, je me dis que tu expérimentes : « Voyons ce qui se passe si j'aborde l'œuvre comme ça... » et puis tu y vas... Mais ton interprétation est cohérente et c'est le plus important pour moi. Si le compositeur suit l'idée de manière cohérente du début à la fin, l'œuvre sera inévitablement réussie. Il en va de même pour l'interprète de l'œuvre : si l'artiste suit une interprétation du début à la fin, de sorte qu'il réalise une structure interprétative cohérente, son exécution sera un succès.

Mais il arrive aux compositeurs de changer d'avis ! À un moment donné, on préfère une interprétation à une autre, et c'est l'inverse plus tard. L'état psychologique d'une personne change avec le temps et cela affecte la réception d'une œuvre, même s'il est question de la sienne propre. Cette façon de penser reflète une approche moderne, car auparavant, les esthéticiens, les compositeurs et les artistes en général cherchaient à trouver la forme « idéale ». Cela relève de Platon – mais c'est un peu discutable aujourd'hui.

V. L. : La conception d'une forme d'interprétation idéale semble aller à l'encontre de la nature même de l'art phénoménaliste, n'est-ce pas ? Car, dans celui-ci, aucun événement ne peut être répété de la même façon.

M. L. P. : C'est exact : ce n'est jamais la même chose ! C'est une de mes idées fondamentales : une œuvre peut être écrite de manière très précise, mais elle

ne pourra jamais être jouée de la même façon, car aucune interprétation n'est reproductible. Les conditions acoustiques ne sont pas les mêmes, l'artiste est différent, son interprétation évolue, les instruments changent et s'adaptent à l'environnement, sans parler de la réception de l'œuvre par un auditeur! Autant d'auditeurs, autant de réceptions distinctes!

V. L. : As-tu déjà une idée pour une prochaine composition pour piano?

M. L. P. : Pour le piano, non, mais nous verrons bien!

Liste des œuvres mentionnées

Musique contextuelle 1

Pour 8 saxophones – 2 saxophones soprano, 2 saxophones alto, 2 saxophones ténor, 2 saxophones baryton.

Composée en 1992 d'après une commande par René Masino, professeur de saxophone à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Créée en 1993 par l'Ensemble de saxophones dirigé par René Masino à Montréal.

1 heure dans 24 heures

Œuvre multimédia: installation pour 12 écrans et 8 haut-parleurs consistant en 84 œuvres vidéo et audio.

Œuvre conçue entre 1993 et 1997 et créée pendant les études doctorales de Miodrag Lazarov Pashu à la Faculté de musique de l'Université de Montréal (dir. Marcelle Deschênes et Jean Décarie).

Living Sculpture

Performance, conçue en 1993, à la suite de l'invitation des artistes visuels et multidisciplinaires, Andrev Veljković et Zoran Belić, à participer à une exposition, *Remember Yugoslavia*, à New York.

Créée et exécutée en 1993 dans la galerie *Art In General Gallery*, à New York.

Chanson pour Matisse

Pour voix et générateur d'échantillons de sons électroacoustiques de Yamaha TG77. Conçue dans le Studio électronique de la Faculté de musique de l'Université de Montréal pendant les études doctorales de Miodrag Lazarov Pashu.

Première mondiale en 1992 dans *M.É.D.U.S.A. Inter-University Festival of Electroacoustic Music*, un événement international organisé à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Musique contextuelle 3, Quatuor lyrique

Pour quatuor à cordes.

Composée entre 1994 et 1995 et dédiée à l'épouse du compositeur, Ivana Lazarov.

Création du premier mouvement par le Quatuor à cordes Alcan (aujourd'hui Quatuor Saguenay) à Montréal en 2000.

Deuxième sonate pour violon et piano

Composée en 2005 d'après une commande de Campbell Stuart, ami de Miodrag Lazarov Pashu.

Premier mouvement créé en 2005 par Louanne Homzy au violon et Valentin Bogolubov au piano à Montréal.

Création de l'œuvre entière en 2010 par le violoniste Robert Margaryan et le pianiste Viktor Lazarov à Montréal.

Valse

Pour piano.

Composée en 2008 à la suite d'une demande de la pianiste serbe Nada Kolundžija, amie du compositeur.

Créée en 2012 par le pianiste Viktor Lazarov à l'Université de la Caroline du Sud (School of Music) et enregistrée dans un album par Kolundžija en 2014, *Breathing In, Breathing Out: A Little Anthology of Piano Music 1914-2014*.

Variations Sakura

Pour piano.

Composée en 2020 à la suite d'une demande du pianiste Viktor Lazarov, à qui elle est dédiée.

Créée par Viktor lors d'un récital diffusé en ligne par la Société Pro Musica en 2021, à Montréal.